

## Refugio ante la Mutualidad: un debate por la proyección social y política del arte en los años '30

SILVINA RABINOVICH\*

A pesar de que la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio es una de las más relevantes entre las asociaciones de este género fundadas en las primeras décadas del siglo XX, es destacable que no ha habido hasta el momento una producción historiográfica que puntualmente de cuenta de las circunstancias que rodearon su emergencia, su desarrollo y su trascendencia en el espacio artístico rosarino. Desde su creación el 18 de agosto de 1932, el grupo logra reunir una gran cantidad de miembros desplegando una amplia labor de proyección artística y cultural que se propone revertir las limitadas condiciones que por entonces el medio ofrece.

Entre sus principios, Refugio enuncia abiertamente “congregar” a todos los artistas y aficionados de las más diversas vertientes, “en defensa de sus intereses materiales y morales”.<sup>1</sup> El carácter abarcador de la convocatoria plantea la consecuente necesidad de erigirse al margen de cualquier tipo de tendencia, garantizando la libertad ideológica entre sus asociados. Pero este propósito integrador no logra sostenerse demasiado tiempo en toda su dimensión. Poco más de un año desde su fundación, la radicalidad de las identificaciones políticas de un sector hace insostenible su permanencia en el mismo y,

\* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

1. “Reunión de artistas plásticos”, en *La Capital*, Rosario, ag. 18 de 1932, p. 11.

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

liderados por Antonio Berni, un núcleo de sus miembros se escinde para dar origen a la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos.

La creación de la nueva entidad plantea una de las problemáticas más interesantes en la evolución de Refugio: en tanto el grupo ve amenazados sus principios más primordiales configura a partir de aquella la existencia de un adversario, que obliga a replantear sus líneas de acción. Desde aquel momento, exhibiendo posiciones opuestas frente a la función social del arte, programan diferentes estrategias de intervención en el medio en su intento de llegar a franjas más amplias de público y, particularmente, a los sectores populares. La plástica, inserta en el eje de los debates culturales del momento, se tensiona entre dos opciones cuyos fundamentos de valor están puestos respectivamente en cuestión: mientras que para unos la obra debe mantenerse en el espacio autónomo del arte, para otros debe implicarse en el cambio radical del orden político y social. En ambas partes se instaura una disputa simbólica por la legitimidad cultural, una verdadera competencia dentro del campo artístico que Refugio enfrenta afirmando su diferencia y definiendo su identidad. En el marco de la crítica coyuntural de los años '30, esta actitud beligerante da cuenta en verdad de cómo rebata en el campo del arte la trama de tensiones y conflictos que están operando en el espacio social y, de esta manera, las diversas actitudes que los artistas asumen como respuesta a la grave situación internacional que también involucra a nuestro país.

### Un frente único

Confusión de valores, inestabilidad y violencia política, creciente desocupación y miseria, parecen ser los rasgos definitorios de la fuerte crisis que hacia comienzos de la década impacta sobre todo el campo social y también en el cultural. Comprometidos dentro de este contexto, un vasto sector de creadores rosarinos resuelve unirse en defensa del arte. Lo que identifica a todos estos artistas, provenientes de las más diversas tendencias estéticas e ideológicas, es el gran sentimiento de indiferencia y desprotección que perciben y la

consecuente necesidad de trascender en el ambiente local. La Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, surge así para asumir la “importante misión” de revertir la endeble situación que los artistas atraviesan por medio del amparo y la promoción de su obra.

En un sentido general, Refugio nace en sintonía con otras formas de organización social vinculadas con la inmigración europea: asociaciones de fomento, mutuales y cooperativas sindicales en las que se cultivan los lazos solidarios, la unión de fuerzas para promover el bien común en función de intereses compartidos.<sup>2</sup> En las palabras de Joaquín Álvarez Muñoz, primer presidente y portavoz de Refugio, podemos encontrar las razones que en aquellas circunstancias fundamentan el agrupamiento. En un medio social convulsionado por avatares políticos y económicos que trascienden fronteras locales, los individuos deben unirse para no perecer.

Según este artista, la asociación se ha convertido en “una necesidad de la época”, una respuesta adaptativa de particular significación en tiempos de “transición” y “crisis”<sup>3</sup> como los que se viven por entonces: por eso, desde sus primeras declaraciones, el pintor se muestra fervientemente convencido de los beneficios que propende este tipo de vínculo solidario, augurando que “cuando todas las fuerzas dispersas converjan en pro de ‘Refugio’, es (sic) insospechable el pronóstico de su acción y de su trascendencia en Rosario” e insiste en la conveniencia de “hacer de ‘Refugio’ un frente único de toda la gente de arte”, en lugar de dispersar y debilitar las energías

2. Un estudio aplicado a la constitución de este tipo de asociaciones en barrios porteños, ubica su proliferación entre los años ‘20 y ‘30 acompañando el crecimiento urbano. Señala que en principio surgen para satisfacer necesidades materiales, pero continúan extendiéndose hacia la esfera social, recreativa y cultural desarrollando las formas del “fomentismo”. Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995, pp. 72-75. También puede verse el desarrollo de estas “experiencias asociacionistas” en el ámbito del arte en el trabajo de María Teresa Constantín, “Italia en la *nebbia*. La Boca como residencia”, en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Asociación Dante Alighieri/Instituto Italiano de Cultura, Buenos Aires, 2000, pp. 191-219. Aunque el origen y los alcances sean distintos, comparten ideales semejantes y ciertas modalidades de acción.
3. Joaquín Álvarez Muñoz, *Páginas Seltas*, vol. I, 1943, texto mecanografiado, p. 177.

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

en diferentes instituciones.<sup>4</sup> La incorporación masiva de asociados se va a convertir de esta manera, en una de las premisas más importantes de la agrupación, que persigue a través de la convergencia un ideal de unidad y encuentra en el número un factor de poder.<sup>5</sup>

El hecho de mantenerse decididamente “al margen de toda tendencia”, es consecuencia directa de la afiliación abierta e irrestricta que subyace a su convocatoria inicial, es por eso que se resalta entre los principios más importantes su carácter “libre, en el más amplio sentido de la palabra”.<sup>6</sup> Refugio se autorepresenta entonces con un perfil vasto, con alcances trascendentes que no se definen explícitamente por una preferencia estética o inclinación ideológica particular. Si pensamos en el contexto altamente politizado de aquel momento, esta toma de posición que pretende deliberadamente constituirse “al margen”, adquiere una significación muy especial. Aquel rasgo “sin tendencia”, será destacado como fundamento de valor desde el cual se legitima su lugar en el campo y su producción, frente a otras opciones culturales que se definen por su “compromiso”.

El mismo juego de identificaciones ideológicas es observable en torno a diversas revistas culturales de la época, donde se ponen a foco las posiciones asumidas por los intelectuales. El debate por la función social del arte constituye un tema central. Especialmente en las publicaciones de izquierda, se plantea la discusión acerca del rol del intelectual comprometido y de la intervención del artista en la construcción de una sociedad sin clases.<sup>7</sup> En el marco de la radicalidad de estas discusiones, mientras que en muchas de ellas el contenido político

4. *Ibidem.*, p. 260. Estas declaraciones aparecen también en *La Capital*, Rosario, nov. 10 de 1932, p. 12.

5. Siguiendo el modelo de Raymond Williams, podemos considerarla como una “formación de especialización”, abocada a la promoción de un tipo particular de producción plástica. La afiliación formal de sus miembros le da una estructura menos laxa frente a otro tipo de agrupamientos. Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1982, pp. 53-79.

6. “Los artistas locales se asocian”, en *La Capital*, Rosario, ag. 31 de 1932, p. 8.

7. Un análisis sobre estos debates en las revistas de izquierda de la década lo encontramos en Silvia Saítta, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina*, Tomo 7, Sudamericana, Buenos Aires, 2001, pp. 283-428.

llegó a generar una fuerte tensión con los problemas estéticos, otro grupo de revistas especializadas que procuraron mantenerse en la especificidad no lograrían sostenerse.<sup>8</sup>

Aún en el interior del relativamente autónomo campo cultural<sup>9</sup> se están demandando definiciones precisas por parte de los artistas: según se deduce de los manifiestos y de las declaraciones de algunos protagonistas, no parece haber lugar para los términos medios. Por más que el grupo se lo proponga, en el contexto en que está operando resulta muy difícil permanecer por fuera de las preocupaciones políticas. Como es previsible, no podrá continuar por mucho tiempo indiferente ante la grave situación que se está atravesando y, aunque pretenda soslayarlo, su componente ideológico permanecerá potencialmente activo.

Si nos remitimos nuevamente a los orígenes de Refugio, podemos imaginar su emergencia a través de una iniciativa espontánea de artistas que presumiblemente se conocerían por vínculos personales, compartiendo en principio necesidades y aspiraciones comunes que luego se extenderían hacia un llamado general.<sup>10</sup> La convocatoria

8. Este último es el caso de *Argentina. Periódico de Arte y Crítica*, dirigida por Cayetano Córdoba Iturburu que, siguiendo la tradición de *Martín Fierro* optó por omitir la política en su contenido, considerando que “el arte no puede ser vehículo de doctrinas sino que tiene su finalidad en sí mismo”. Su modelo resulta inviable desapareciendo en agosto de 1931 luego de su tercer número. *Ibidem.*, pp. 400-401.
9. Incluimos el “campo artístico” dentro del concepto de “campo intelectual” de Pierre Bourdieu. Se trata de un espacio diferenciado y relativamente autónomo en el que se genera una red de relaciones entre los productores, ya sean artistas e intelectuales, y los agentes de naturaleza institucional, quienes despliegan una intensa competencia por la legitimidad. En ciertos contextos históricos críticos como los que analizamos, esta autonomía puede verse vulnerada en función de determinantes políticos o económicos que se presentan como condicionantes en las diferentes instancias de producción y circulación. Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador” en AA.VV, *Problemas del Estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1971.
10. La asamblea de fundación se realiza el 18 de agosto de 1932, en la Biblioteca del Museo de Bellas Artes. En aquella oportunidad se nombra una Comisión Directiva que toma a su cargo la elaboración del Estatuto Social. Integran la misma: Joaquín Álvarez Muñoz como presidente, José Debay como vicepresidente y como vocales Julián Nicolás, Godofredo Paino, José Fantín, Federico Evangelista, Mario Bertolano, Andrés Calabrese, Luis Correale, Luis Biñuela

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

presentada en aquella ocasión en la prensa, anunciaba que un grupo de artistas plásticos y aficionados, hacía un llamado dirigido a todos los creadores residentes en la ciudad, para conformar una agrupación para la defensa del arte local.<sup>11</sup> Pero una de las versiones más interesantes sobre los orígenes de la agrupación, la ofrece el testimonio del pintor Juan Grela<sup>12</sup> quien, ubicándose desde un lugar medular a través de su relato, ofrece una perspectiva particular que implica un desplazamiento en cuanto a los protagonistas iniciales y los intereses que los motivaron. Recuerda que para entonces, estaba asistiendo a los cursos de dibujo organizados en el Museo por la Comisión Municipal, junto a Antonio Berni, y comenta cómo través de esas reuniones fue gestándose esta necesidad de producir “un movimiento en la ciudad”. A diferencia de lo que podían brindarle las academias o las reuniones de barrio, allí había encontrado a artistas con “mayores inquietudes artísticas”.

Las preocupaciones de este grupo excedían evidentemente cuestiones meramente estéticas, porque entre ellos “se hablaba de las vanguardias, de los movimientos que había, y a su vez también de política”. De esa manera, el artista anticipa el perfil ideológico que previamente existe en cierto sector y explica –desde su personal visión de los hechos– las verdaderas razones que llevan a un grupo con claras identificaciones políticas, a integrarse en una entidad que ofreciera públicamente una imagen de neutralidad. Destaca entonces la necesidad de unirse con gente “progresista” que fuese independiente, ya que “no se quería hacer un grupo solamente con Berni, por la sencilla razón de que en aquellos tiempos era peligroso para quien tenía militancia de izquierda (...) crear cualquier agrupación integrada solamente por personas que estuvieran dentro de esa ideología”. Esto

---

Bernal, Juan Tarrés, Leónidas Gambartes, Aurora Tarabelli, Demetrio Antoniadis, Tito Benvenuto y Rafael Ponce. “Agrupación de artistas plásticos locales”, en *La Capital*, Rosario, set. 7 de 1932, p. 7. El artista José Marín Torrejón, si bien no figura en esta oportunidad, tendrá una participación sumamente activa en el grupo.

11. “Reunión de artistas plásticos”, op. cit.

12. Encontramos el testimonio de este pintor en Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 1997.

estaría indicando en principio, el interés de un núcleo diferenciado que está vinculado políticamente con el Partido Comunista, que por situaciones coyunturales se integra en una asociación más amplia. Señala entonces que a partir de un llamado general acuden “hombres muy importantes” como Joaquín Álvarez Muñoz, quien viene acompañado de un grupo de gente que “trabajaba en otro sentido”. Se refiere especialmente a José Marín Torrejón y José Fantín, caracterizándolos como “las tres cabezas más inquietas” que, proviniendo de otra línea en el arte y en sus inclinaciones políticas, conformaban un “movimiento sin tendencia”, por lo que uniéndose a ellos, “nadie podría sospechar”.<sup>13</sup>

Lo paradójico de este testimonio es que la incorporación de aquellos artistas que aparecen desde su fundación, que serán en lo sucesivo los pilares más importantes y permanecerán en la agrupación hasta los últimos tiempos, es aparentemente posterior. Se trata así de una integración transitoria de la cual Berni, líder de aquel sector, nunca llega a formar parte, mientras que Joaquín Álvarez Muñoz, “cabeza del otro bando” según las apreciaciones de Juan Grela, asume la dirección desde una perspectiva diametralmente distinta. La idea de crear “un movimiento” artístico en la ciudad, concretada inicialmente a través de la fundación de Refugio, se forjaría de esta manera en torno a un grupo originario que en forma paulatina pero decisiva, va unilateralmente a rescindirlo. De acuerdo a esta versión de lo sucedido, Refugio se presenta como un precedente de la Mutualidad, una instancia necesaria previa a su conformación definitiva que contiene desde su mismo inicio, latentes y temporalmente ocultas, proyecciones ideológicas que exceden los principios que la agrupación sostiene en sus declaraciones formales y que, cuando éstas afloran, harán insostenible la pretendida convivencia armónica de “todos” dentro del mismo.

En un documento personal que luego es publicado en el primer número del periódico *Refugio*, Joaquín Álvarez Muñoz percibía la complejidad de esta situación, teniendo ya clara conciencia de que desde la presidencia no le resultaría nada fácil eludir las contradicciones internas. En esa ocasión, al referirse a la relevancia ética de quienes

<sup>13</sup>. *Ibidem*, pp. 13-16.

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

conducen este tipo de asociaciones advertía que: “El peligro de las organizaciones está en los hombres que las forman o que las dirigen”, insistiendo en que no debe atarse a los hombres a la imposición de “preceptos o prejuicios” determinados, que condicionen su manera de pensar y actuar. Este criterio democrático evidencia la especial preocupación frente a la necesaria libertad ideológica. En el mismo sentido, destacaba como cualidad indispensable para presidir, el poder mantener el “equilibrio necesario” dentro de una agrupación que “por su misma índole, ha de reunir distintas tendencias artísticas que podrían convertirla en un semillero de discordias”.<sup>14</sup>

Luego de un primer año de organización interna, donde los signos externos de funcionamiento son aislados, Refugio evidencia su intención de tomar presencia notoria en el medio a partir de sucesivas publicaciones que realiza en la prensa local anunciando sus actividades. Comienza de esta manera a tomar mayor protagonismo, desplegando en forma creciente todo tipo de gestiones de proyección cultural. Con proximidad a la apertura de su primer salón, se organiza una conferencia a cargo del escritor Juan Zocchi, que constituye su primera manifestación pública. Por el contenido de la misma, podemos deducir que a partir de esta elección están buscando definir su posicionamiento ideológico en lo que hace a la autonomía del arte y su contaminación política. El crítico plantea firmemente la necesidad de promover un arte propio “ajeno a las extrañas sugerencias” políticas y sociales de origen europeo o “asiático”, para referirse a las rupturas estéticas vanguardistas y al caso soviético respectivamente, señalando que el arte verdadero no puede estar al servicio de intereses heterónomos, ajenos a su propia esencia. Se pronuncia entonces a favor de la conformación de un “arte nacional” y la consecuente búsqueda de un arte local, proponiendo que el artista debe tomar como fuente de inspiración a su pueblo, su paisaje y el medio ambiente de nuestra tierra, manifestando así su adhesión a las leyes de la influencia del “medio” de Taine.<sup>15</sup> Puede comprobarse que esta

14. Joaquín Álvarez Muñoz, *op. cit.*, p. 259-260.

15. El anuncio de la conferencia aparece con su tópico, “El arte, el pintor, el medio y el asunto”, en *La Capital*, Rosario, jul. 28 de 1933, p. 4. El desarrollo de la misma lo hallamos publicado en otro artículo sin procedencia, perteneciente al archivo personal del artista Tito Benvenuto.



preocupación por entonces sigue vigente en muchos sectores de la crítica y de los creadores, y que avanzada la década algunos de ellos incluso mantienen todavía los criterios del nacionalismo cultural de comienzos de siglo, con sus estereotipos de paisajes y personajes folklóricos.

En el marco de los lineamientos ideológicos del grupo, se lee con claridad, por una parte, su rechazo hacia las estéticas más radicalmente innovadoras y particularmente de vanguardia, al considerarlas como experimentaciones formales extrañas a nuestras tradiciones, promoviendo la necesidad de mantenerse dentro de aquellas y favoreciendo en particular la imagen del paisaje local y nacional. Este tipo de enfoques, que podemos hallar con frecuencia entre los desarrollos escritos de Joaquín Álvarez Muñoz, suelen coincidir con el rechazo hacia el abstraccionismo de la vanguardia, por ser percibida como un conjunto de elucubraciones teóricas que se han alejado de la naturaleza, verdadera fuente y objeto de la pintura. Además, el alejamiento frente al modelo atenta contra la legibilidad de la obra distanciándole de su comprensión masiva. Por otra parte, se defiende especialmente la autonomía del arte ante la contaminación política, señalando como nocivas en este caso las influencias de las ideologías de izquierda que promueven el compromiso radical con las transformaciones sociales y culturales a partir del tratamiento temático de la obra y desde la propia práctica de los artistas.

La disertación ofrece de esta manera ciertos indicios que permiten anticipar los principios filosóficos y el perfil estético que el grupo postula, y que se ve manifestado a través de la obra de una gran parte de sus exponentes, con su dominante temática en el paisaje y las distintas versiones que se mantienen siempre dentro de la figuración.<sup>16</sup>

16. Como exponentes paradigmáticos del paisaje nacional de corte más tradicional, podemos mencionar, entre otros, a Demetrio Antoniadis y a Joaquín Álvarez Muñoz. Por otra parte, José Marín Torrejón y Tito Benvenuto se destacan a través de sus singulares obras entre los pintores más renovadores dentro de la agrupación, con realizaciones que resultan afines a las tendencias de las “nuevas formas de la figuración”, plasmando en muchas de aquellas las peculiaridades del paisaje local.

MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

## Prueba de fuego

En el Primer Salón Social que organiza Refugio, puede verse un panorama sumamente heterogéneo en esta etapa originaria de la agrupación. Entre las presentaciones de los miembros más paradigmáticos del grupo podemos mencionar las pinturas de Joaquín Álvarez Muñoz, José Marín Torrejón y Tito Benvenuto; las obras de Manuel Musto, Luis Ouvrard y Augusto Schiavoni –pintores ya entonces bien conocidos en el ambiente– junto a otros artistas y un número considerable de aficionados. En el marco de sus fundamentos primordiales, el Salón Social otorgaba el derecho de exponer a todos sus socios activos, con el único aporte de la cuota mensual. Este espacio alternativo permitía superar una carencia compartida por la mayoría de los artistas, imposibilitados hasta entonces de solventar los costos en las galerías privadas, o de presentarse eventualmente en los Salones oficiales, quedando necesariamente limitados a un jurado de selección. La condición “libre” de la muestra propicia, en consecuencia, un verdadero eclecticismo que puede comprender desde las modalidades del naturalismo más académico, hasta las producciones de artistas como los anteriormente citados, al mismo tiempo que pintores como Pedro Gianzone o Medardo Pantoja, que ya están evidenciando un perfil radicalmente diferente para el común de los envíos.

El Salón dirige una amplia convocatoria hacia autoridades, representantes de la prensa y personalidades del ambiente intelectual y artístico, logrando la adhesión de importantes entidades como la Comisión Municipal de Bellas Artes, la Asociación Sinfónica de Rosario y la institución Solidaridad Social, entre otras. Esto da cuenta de la dimensión que Refugio se ha propuesto tener en el ambiente rosarino, de su sintonía con las instituciones oficiales, así como de la búsqueda de una legitimidad extra plástica. Siendo consecuente con sus fundamentos, la muestra invita la participación de todos los asociados, sin “distinciones” de ninguna clase. El artículo publicado en la prensa local el mismo día de su presentación, pospone inicialmente la crítica particular de las obras expuestas y celebra el evento calificándolo como “un éxito extraordinario desde el punto de vista social y artístico”, destacando especialmente su carácter libre y el

logro de una “concurcencia numerosa”.<sup>17</sup> Resulta sugestivo en este caso que se valore el público como “numeroso” en lugar de ser caracterizado como “selecto”, término utilizado con tanta frecuencia por las notas de prensa para distinguir la asistencia en las galerías privadas. El uso de este calificativo exterioriza un ideal mayormente pluralista y democrático en la búsqueda de un público más amplio y diverso que el habitual, señalando el sentido popular y de apertura que orienta la organización de este tipo de gestiones en la agrupación y que se condensa particularmente en la siguiente convocatoria del Salón de Barrio, uno de sus más trascendentes proyectos.

Analizando la repercusión que consigue el Primer Salón en lo sucesivo, se hace visible particularmente en un sector de la crítica, el reconocimiento de su trascendencia “desde el punto de vista social” pero no “artístico”, constituyendo éste el primero de los embates que la agrupación debe afrontar en el medio. Las obras expuestas son severamente objetadas en *La Capital*.<sup>18</sup> Con manifiesta indignación, el grupo reacciona en forma inmediata, publicando en *Democracia*, y en su propio periódico, un escrito formulado por Joaquín Álvarez Muñoz, quien fundamenta el carácter de la exposición en función de su coherencia con el reglamento y la necesaria aceptación de las obras de todos sus asociados.<sup>19</sup> Por medio de este tipo de manifestaciones Refugio demuestra mantenerse al tanto de todas las repercusiones públicas con especial interés. Las exaltadas contestaciones que genera en respuesta llegan a convertirse en una práctica recurrente, que en ocasiones parece asumir la forma de un manifiesto. A través de las mismas, expresa y reafirma su identidad.

## Gérmenes de disolución

Si bien la institución pretende dar una imagen de indiferencia frente a la crítica adversa asegurando que no tiene para ellos ni para

17. “Inauguran hoy su exposición los artistas de ‘Refugio’”, en *La Capital*, Rosario, set. 17 de 1933, p. 7.

18. “Primer Salón Anual de la Agrupación Artistas Plásticos Refugio”, en *La Capital*, Rosario, set. 19 de 1933, p. 10.

19. Joaquín Álvarez Muñoz, *op. cit.*, p. 199.

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

su público importancia alguna, las declaraciones públicas y la posterior orientación de sus gestiones demuestran todo lo contrario: no sólo parecen considerar decididamente aquellos juicios, sino la presencia concreta de otros grupos y sectores cuya existencia representa una provocadora competencia. Analizando los sucesivos proyectos y declaraciones públicas, es posible distinguir claramente signos que están señalando un posicionamiento diferente, un cambio visible en sus líneas de acción.

De las exposiciones que se suceden en la ciudad, una toma especial significación para Refugio: en la Exposición de Plásticos de Vanguardia participaban algunos artistas aún vinculados al grupo, pero que esta vez aparecían nucleados en torno a Antonio Berni, como Andrés Calabrese, Leónidas Gambartes, Domingo Garrone, Medardo Pantoja, Aldo Cartegni y Pedro Hermenegildo Gianzone, junto a Francisco García, Celia Maldonado, Ricardo Sívori, Paule Cazenave de Berni y Carlos Biscione.<sup>20</sup> Dentro del medio cultural rosarino, su tónica altamente transgresiva provoca un verdadero impacto. En Refugio, con seguridad, el rechazo debió haberse sentido en mayores proporciones por el hecho de que un número considerable de sus propios miembros decidiera apartarse, con el agravante de exhibir una línea de experimentación estética radicalizada y que, en algunos de ellos, ya tomaba un previsible tono político. Aquella muestra, constituye en realidad la primera manifestación pública de quienes conformarán más adelante la experiencia de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos.<sup>21</sup> Es por esas razones que las estrategias de la nueva agrupación resultan particularmente revulsivas: son portadoras de una ideología que se sostiene en una producción artística innovadora, a la vez comprometida políticamente en una transformación substancial de la sociedad.

Como consigna Guillermo Fantoni, al no estar sus obras concebidas “como objetos de delectación sino con el propósito de

20. “Arte de vanguardia”, en *La Capital*, Rosario, dic. 17 de 1933, p. 7.

21. Sobre los orígenes de la misma puede consultarse Guillermo Fantoni, “Berni y los primeros manifiestos de la Mutualidad. Arte moderno e izquierda política en los años ’30”, en *Cuadernos del Ciesal*, U.N.R., año 4, n° 5, Rosario, Segundo semestre 1998, pp 89-100.

intervención”<sup>22</sup> generaban la repulsa tanto de los sectores tradicionales como de los modernos. No poseemos dentro de Refugio testimonios que se pronuncien propiamente ante la calidad de las obras o de su orientación, pero sí posteriormente ante la emergencia de la nueva asociación, con manifestaciones de profundo disgusto e inquietud. De todos modos, conociendo las dominantes estéticas del grupo, podemos deducir del mismo modo su reprobación ante aquellas producciones estéticas, a partir de la aversión que una gran parte de estos pintores sentía hacia los desarrollos vanguardistas. La disputa simbólica establecida por la presencia simultánea de ambas agrupaciones se sostiene en discrepancias ideológicas marcadamente antagónicas y finalmente incompatibles. Habiendo surgido de un origen que puede considerarse en común, la posterior escisión es vivida como una traición.

En una extensa declaración redactada por su presidente, solicitada según se explica por la Comisión Directiva, responden de manera no menos agresiva al ataque que para ellos significa la reciente formación: “el nacimiento de un ente deforme”, carente de “ideología espiritual, artística y moral”, que perjudica intereses gremiales e impone “gérmenes de disolución en un organismo sano”. Aseguran además, que directa o indirectamente están intentando destruirlos, encubriendo oscuros propósitos de dispersión y “la instalación de un comercio más de mercadería artística”. Sostenidos en sus fundamentos originarios y en su proclamado espíritu de apertura solidaria, de ninguna manera pueden concebir que se forme una asociación paralela en la ciudad. En aquellas declaraciones invitan irónicamente a conocer su carta orgánica para convencerse así de su “liberalidad” estatutaria, de la “amplitud” de los principios que los guían, que “podrían representarse gráficamente por dos brazos fraternalmente abiertos”, y compartir luego que una pretensión tal, es de carácter “demoledor”. Recuerdan entonces con orgullo el altruismo que los guía, capaz de dar cabida tanto “al más encumbrado artista” como “al más modesto estudiante” y se preguntan retóricamente si acaso el Estatuto de Refugio se cierra a las “elevadas aspiraciones” de quienes

22. Guillermo Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años’30...”, *op. cit.*, p. 138.

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

“pudieran creerse artistas definitivamente consagrados”, respondiéndose ellos mismos: “Todo lo contrario”.<sup>23</sup> Esto estaría haciendo alusión directa a estos artistas que, posicionándose desde otro lugar, siguieron a Antonio Berni, líder de la Mutualidad.<sup>24</sup>

Otro escrito de igual fuente también vuelve presumiblemente sobre este último, cuando se refiere a la organización democrática e ideológicamente libre de su institución, cuyo presidente puede ser “cualquier asociado”; sancionando que cuando estos cargos han sido tomados por “artistas consagrados” generalmente sirven para imponer normas o criterios personales inflexibles, contaminando el pensamiento “de los que desean hacer obra honesta”, y desviando su libre finalidad. La militancia política de Antonio Berni era por entonces bien conocida en el ambiente.

Dos aspectos llevan en sí una contradicción: la aspiración a la unidad y confluencia de todos los actores del medio artístico, y la ilusoria pretensión de mantener neutralidad ideológica. El factor disolvente es inherente al mismo pluralismo que propician. El espíritu “amplio y abierto” proclamado en su llamamiento se torna de alguna manera cerrado e intolerante: si los otros no se unen a ellos, entonces estarán en contra. Consultando los principios que se mencionan del Estatuto, vemos que es la articulación del primer punto, referido a congregar a todas las personas del ambiente artístico, con aquel en el cual se proclaman “sin tendencia” garantizando la libertad ideológica entre sus miembros, la que resulta finalmente irresoluble.

Volviendo al momento de su constitución, puede imaginarse, si tomamos como válido el testimonio del artista Juan Grela, que los miembros de la Mutualidad que en ese momento conformaron Refugio, lo hicieron sirviéndose de ese primer fundamento de

23. Joaquín Álvarez Muñoz, *op. cit.*, pp. 85-87.

24. Sería el caso, según consigna el propio artista Juan Grela, de Godofredo y Guillermo Paino, Pedro Gianzone, Carlos Biscione, Leónidas Gambartes, Domingo N. Garrone, Aldo Cartegni, Andrés Calabrese, y Pascual Calabrese, Juan Tortá y Cayetano Aquilino; luego agrega a Medardo Pantoja, y Ricardo Sívori, entre otros artistas que estuvieron relacionados con la agrupación en mayor o menor medida. Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política...*, *op. cit.*, pp. 6-17.

asociación, que entonces interesó a sus propósitos. Es muy probable que compartieran además los fines de promoción artística y de carácter humanístico general, aunque en definitiva les resultaran insuficientes en sus alcances, mientras que el último difícilmente podrían acatarlo. El pintor reconoce el sectarismo de aquel grupo interno y su progresiva búsqueda de protagonismo, comentando que hacían reuniones paralelas en las que iban definiendo su ideología “sin tener en cuenta la opinión de los otros”, tratando de ser ellos quienes “manejaran las cosas”. Eso generó dos bandos bien diferenciados, frente al sector encabezado por Joaquín Álvarez Muñoz, José Marín Torrejón y José Fantín, y se retiraron entonces para crear una nueva institución, ya que no habían logrado satisfacer sus expectativas, proyectadas hacia “la construcción de una nueva sociedad para un hombre nuevo”.<sup>25</sup>

El fervor de esta utopía compartía entre aquellos artistas e intelectuales la certeza en la posibilidad de un cambio inminente que llegaría a través de la revolución, teniendo como paradigma la experiencia rusa. La visita del pintor mejicano David Alfaro Siqueiros en 1933 parece haber sido decisiva para precipitar la ruptura que conduce a la formación de esta nueva agrupación, ya que muchos de estos artistas a partir de este contacto definen radicalmente su posicionamiento ideológico. Las conferencias de este pintor fueron sucedidas en la ciudad por otras disertaciones que confirman en aquel momento el interés extendido hacia las problemáticas vinculadas con el socialismo, como las realizadas por los doctores Lelio y Artemio Zeno y más adelante por Emilio Pizarro Crespo, quienes estaban vinculados con la Mutualidad.<sup>26</sup>

Y así es como aquellos “brazos fraternalmente abiertos”, a pesar de su buena voluntad, no pudieron albergar otras posiciones con tendencias que excedieran la propia. Su conformación inicial se

25. *Ibidem*, pp. 15-16.

26. Las conferencias mencionadas son: “Sobre la educación en la Rusia soviética disertará el profesor Dr. Lelio Zeno”, en *La Capital*, Rosario, nov. 4 de 1933, p. 4. “Sobre la crisis médica”, en *La Capital*, Rosario, jul. 30 de 1934, p. 5, y la del psicoanalista Emilio Pizarro Crespo, al regreso de su viaje por Europa, sobre “Algunos aspectos de la construcción socialista y cultura en la Rusia soviética”, en *La Capital*, Rosario, ag. 16 de 1935, p. 5.

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

fragmentará, si bien no llegará a quebrar su estructura. Incluso, con posterioridad a la escisión, coexiste un sector de artistas que participa de otras organizaciones simultáneamente, pero de forma aislada y hasta llegar a desvincularse por completo. Aunque el grupo sigue adelante, es indudable que aquella fisura signa en forma decisiva todo el posterior desarrollo de su gestión.

### Una experiencia de Extramuros

La Exposición de Plásticos de Vanguardia actúa en la evolución de Refugio como un punto de inflexión, marcando el referente simbólico contra el que se deberá configurar de aquí en más: la Mutualidad representa aquel referente en forma visible y en su propia ciudad. De esta manera, en lo sucesivo, el grupo planteará a través de distintas estrategias su definición ideológica en forma manifiesta frente a las nuevas opciones vigentes. Ante éstas tendrá que diferenciarse y al mismo tiempo competir por su legitimidad.

De las sucesivas actividades programadas, el Salón de Barrio, también llamado Salón de Extramuros, constituye quizás el ejemplo más claro del giro que Refugio implementa progresivamente en el perfil de su accionar. A partir de este momento, se pone especialmente de manifiesto la intención de recuperar el prestigio y asegurar el lugar de la institución en dos sentidos: por una parte, en los aspectos específicamente estéticos, que lo llevarán a rescindir en cierta medida su proclamado principio de libertad, en lo que hacía particularmente a la aceptación irrestricta de las obras: la calidad superior que la crítica observa esta vez en la nueva presentación grupal, hace ineludible la existencia de un prudente criterio de selección. Por otra parte, el carácter de la proyección social de la agrupación, que apareciera inicialmente sólo como un esbozo entre los principios de difusión artística y cultural, se va a recortar ahora con claridad hacia lo popular, hacia aquellos sectores que, precisamente identificados como “la masa popular”, asumen un lugar central en las discusiones sociológicas del momento. Estos temas son específicamente tratados en un ciclo de conferencias que se desarrollan en el transcurso de la exposición.



En el acto inaugural Andrés Calabrese, presidente de Solidaridad Social, diserta sobre la “Importancia práctica del Arte y la Educación popular de nuestro ambiente”. La siguiente, a cargo de Joaquín Álvarez Muñoz, se refiere al “Origen del Arte y su función social”. El programa comprende tres conferencias más con temas que al igual que éstos, se inscriben entre los tópicos de mayor resonancia en el momento, instalándose también en el eje de las preocupaciones del entorno artístico.<sup>27</sup> El traslado del espacio de exhibición que caracteriza a la muestra, extiende el circuito de difusión propiciando un “vínculo inédito” entre los artistas y un público que no es el usual, acercando la cultura “del centro” al sector barrial.<sup>28</sup> Justamente, el rasgo que distingue a la exposición de Extramuros es la heterogeneidad del público que asiste, que esta vez se dirige especialmente a las familias, a los obreros, vecinos de la zona y de barrios cercanos.

Una lectura contextual más amplia, permite delimitar cómo a partir de este proyecto la agrupación define su posición, implicándose en esta problemática desde su particular concepción del arte y de su función en la sociedad. El contacto propuesto con la “masa popular” en este caso, ha sido gestado como una acción pedagógica que se sostiene a partir de una concepción humanista y universal del arte. Como hemos anticipado, esta intervención se pronuncia expresamente frente a aquella otra tendencia que, desde un “humanismo” distinto al que el grupo adhiere, se define por su “compromiso” con fines que ellos consideran “extraños” a su especificidad, donde el artista y su obra juegan un rol activo de directa implicancia política.

Esta confrontación ideológica, mantuvo a Refugio en tensión permanente con otros sectores radicalizados y más precisamente con la Mutualidad, que a raíz de la incipiente ruptura era percibida en su horizonte cercano como principal foco opositor. Para aquel grupo, el arte asumía en la cultura un rol diferente que, sólo asociado a la

27. Las siguientes conferencias son: “Artistas argentinos a través de sus obras”, a cargo de José A. Debay; “Arte y economía” a cargo de Alfredo Moncchiutti; y “Orientación de la cultura popular”, a cargo de Jorge R. Corteza. “Se mantiene el éxito de la primera exposición de Barrio de ‘Refugio’”, en *La Capital*, Rosario, ene. 27 de 1934, p. 9.

28. “Agrupación Artistas Plásticos ‘Refugio’”, en *La Capital*, Rosario, ene. 20 de 1934, p. 11.

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

vida, alcanzaba su verdadero objeto. Comprometido con la crítica coyuntura del momento histórico, sus fines se extendían más allá de los problemas meramente plásticos. Desde una concepción finalista de la historia, estos artistas actuaban convencidos de que eso podía lograrse por intermedio del arte, activando políticamente a “las masas” para llevarlas a la revolución, única salida posible para quienes militaban aquella posición. Por eso, la imagen que el grupo promueve está finalmente destinada al “pueblo” en su objetivo activista y en función de un sentido de identidad hacia él. Como expresa Juan Grela, su temática “lo reflejaba”: buscaban que “el pueblo y sus sufrimientos” estuvieran representados en la obra, “y que la obra la viese el pueblo”. Este criterio hace perder la condición contemplativa del “público” frente a la recepción, desplazando ese concepto ante el primero. De igual modo, la producción tampoco es considerada en términos de mercado.<sup>29</sup>

Estos requerimientos llevan a modificar necesariamente la estructura material de las obras para ser plasmadas en forma de afiches o volantes grabados, pinturas de pancartas o murales transportables de “formato heroico”, introduciéndose en los propios espacios de confrontación: en las manifestaciones políticas, en la calle, en los sindicatos, en las fábricas. Al implicarse en el cambio esencial de todas las estructuras del sistema imperante, se acompaña este proceso desde la transformación del propio lenguaje, con la búsqueda de nuevas formas de expresión, la renovación de las técnicas y procedimientos y nuevas estrategias de intervención.<sup>30</sup> Guillermo Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ‘30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y*

29. Guillermo Fantoni, “Una mirada sobre el arte y la política”..., *op. cit.*, p. 30.

30. Guillermo Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ‘30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y Azares*, año 4, n° 5, Buenos Aires, otoño 1997, pp. 132-138. Los conceptos plásticos que desarrolla esta agrupación se condensan en la estética del “Nuevo Realismo” propuesta por el artista Antonio Berni. Las pinturas llamadas “de formato heroico” se realizan en grandes proporciones, a la manera de murales que pueden trasladarse a los espacios públicos. La técnica del grabado se desarrolla por su posibilidad de reproducción y circulación masiva.

S. Rabinovich - *Refugio ante la Mutualidad*

*Azares*, año 4, n° 5, Buenos Aires, otoño 1997, pp. 132-138. Los conceptos plásticos que desarrolla esta agrupación se condensan en la estética del “Nuevo Realismo” propuesta por el artista Antonio Berni. Las pinturas llamadas “de formato heroico” se realizan en grandes proporciones, a la manera de murales que pueden trasladarse a los espacios públicos. La técnica del grabado se desarrolla por su posibilidad de reproducción y circulación masiva.

En el modelo que persigue la revolución, el compromiso profundo con la clase popular se fundamenta en principios éticos y políticos que instituyen a aquellos sectores como sujetos privilegiados del cambio. La proyección del arte se sostiene en este vínculo: a ellos debe unirse el artista desde su producción, tomando parte en una lucha común que rompe radicalmente la autonomía del espacio cultural.

En *Refugio*, en cambio, se ofrece la obra para delectación de un público amplio, y si bien tiende a una integración que pretende acercar la masa popular a la producción artística, lo hace desde una posición diferente. Más allá de tratar pictóricamente la temática social, el artista busca insertarse llevando sus obras al interior de este medio. El envío de las mismas es percibido como un apoyo hacia la propuesta y como expresión de adhesión al ideal que la inspira. La popularización expresa un sentido solidario, una aproximación que lleva una práctica especializada a estos sectores pero que finalmente no se funde con ellos. La autonomía del arte se preserva totalmente. También en su visión subyace una utopía de cambio, pero implicada en un proceso que sería menos drástico, más lento y gradual.

Es en este sentido que la agrupación asigna a su tarea una verdadera labor misional, compartiendo estos ideales con Solidaridad Social, la Institución junto a la cual se organizaba el Salón de Barrio. Desde los “nobles afanes” que guían la proyección de estas actividades, emprenden una acción social que espera de esa “siembra de ideas y conceptos” tener “en poco tiempo” una respuesta productiva desde aquellos sectores periféricos que, en el marco de esta perspectiva, se encontrarían “exentos” aún “de medios activos de cultura.”<sup>31</sup> “Agrupación Artistas Plásticos ‘Refugio’”, *op. cit.*

31. “Agrupación Artistas Plásticos ‘Refugio’”, *op. cit.*

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

A partir de las expresiones utilizadas, se hace evidente que el concepto de cultura que sostienen está ideológicamente condicionado: Refugio se erige implícitamente como legítimo portador de bienes simbólicos a los que se atribuye un particular prestigio y, desde el altruismo que los ilumina, tiene la “ponderable misión” de hacerlos llegar al pueblo. Lo que ejerce es una selección de la tradición considerada válida desde su paradigma cultural. Complementariamente, en el imaginario social de los sectores populares, la “cultura” constituye una vía de ascenso social.<sup>32</sup>

Otras instituciones de fomento como las bibliotecas barriales, conllevan esa clase de mandatos al asumir este rol pedagógico de selección y acercamiento de la cultura concebida como “cultura” a los sectores populares con los que se sienten comprometidos. El concepto de arte que sostiene el grupo se ajusta a esta premisa, lo que puede leerse en las sucesivas actividades de extensión cultural, en las exposiciones barriales o en el desarrollo de sus peñas semanales. Esas veladas, análogamente, ofrecían al espectador una especie de “barniz cultural” a través de la presentación de espectáculos musicales, recitados y pequeñas conferencias.<sup>33</sup>

32. Esta operación cultural es analizada por Graciela Montaldo, en “La disputa por el pueblo: revistas de izquierda”, en Saúl Sosnowski, *La cultura de un Siglo: América Latina y sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 1999, pp. 37-50. Según la autora, para estos grupos la “Cultura”, con mayúsculas, es un concepto universal que agrupa todos los saberes tradicionales de la cultura occidental a través de “un archivo bastante convencional”. Retoma la vieja tradición pedagógica iluminista asumida en nuestro país por el liberalismo y luego por otras vertientes ideológicas, particularmente las de izquierda.

33. Una modalidad afín a este tipo de programas de difusión cultural es la investigada por Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, quienes destacan en particular el papel desempeñado por las bibliotecas en la construcción de redes de interacción popular, observando que dichas instituciones funcionarían en un rol de “intermediarias” al producir “un cruce singular entre ciertos aspectos de la cultura erudita y ciertas experiencias sociales vividas por los habitantes de los barrios”, contribuyendo a la conformación de su identidad cultural. Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995, pp. 72-75. Haciendo una lectura semejante en torno a las asociaciones culturales de fomento artístico como la que nos ocupa, podemos presumir asimismo que este ideal se origina en el humanismo anarquista al que adhirieron algunos de sus miembros.

S. Rabinovich - *Refugio ante la Mutualidad*

Este perfil es coherente con una concepción sobre el arte, el artista y todas las derivaciones que resultan implicadas y comprometidas en su mandato fundacional. Atribuyen al arte, por un lado, un carácter casi sagrado que envuelve al artista en un aura de genialidad, trascendente a la obra como creación única y personal y por otro, un concepto más abarcativo y democratizante que ofrece “a todos” la posibilidad de acceder a las manifestaciones artísticas. Siguiendo este último criterio, expresaban exaltadas las palabras del discurso inaugural de su primer salón que “artista es todo el que crea, desde el obrero humilde al excelso poeta, escultor o músico”.<sup>34</sup> En ello se fundamenta también la necesidad de impulsar la realización de muestras, charlas formativas, concursos, cursos de dibujo, de pintura y de artesanías, que además intentan integrar a mujeres y niños. Como expresa Joaquín Álvarez Muñoz en una de las notas realizadas para sus disertaciones, el arte no debe ser patrimonio de “privilegiados” sino que extensivamente “debe ser incorporado a la cultura individual para mejorar su condición moral”.<sup>35</sup> Conforme a este principio, la institución desarrolla esta labor pedagógica que integra a aquellos sectores alejados del mundo del arte, a las “elevadas manifestaciones del espíritu”, conservando implícitamente el status del gran arte.

### Coda: dos opciones

Al analizar el carácter de estas definiciones, puede comprenderse con certeza cuán distanciadas estarían ambas posturas. Frente al tópico de lo social, problemática común que atraviesa todo el entorno artístico y cultural, el antagonismo de las opciones posibles plantearía asimismo categóricas adhesiones y rechazos, dividiendo en forma excluyente el campo de los ‘30 entre uno y otro extremo.

Si realizamos un panorama general sobre la gestión de Refugio en sus primeros tiempos, deberíamos considerar en principio la organización de las diversas actividades como parte de las acciones que persiguen la concreción de los fundamentos del grupo. Pero también

34. “Se inauguró ayer el salón patrocinado por la asociación ‘Refugio’”, *op. cit.*

35. “En Marcha”, Joaquín Álvarez Muñoz, *op. cit.*, p. 260.

## MOVIMIENTOS SOCIALES. EXPERIENCIAS HISTÓRICAS. TENDENCIAS Y CONFLICTOS

resulta posible pensar, a partir de la formulación del Salón de Barrio en su particular relación con la Exposición de Plásticos de Vanguardia, la existencia de una sugestiva proximidad temporal con respecto a gestiones similares que implementa la Mutualidad<sup>36</sup>.

Por momentos, el grupo parece verdaderamente estar planificando sus estrategias en función de las de aquellos, como si midieran comparativamente el lugar que llegan a ocupar en el campo<sup>37</sup> rebatiendo permanentemente sus acciones. Claro que esta operación no parece haber tenido, en los mismos términos, reciprocidad alguna: Refugio es quien se reconfigura a partir de la presencia del nuevo grupo que percibe como rival. Por otra parte, mientras que éste manifiesta una clara afinidad con las instituciones oficiales del circuito artístico y en consecuencia pugna asimismo por la legitimidad dentro de estos espacios, los objetivos de la Mutualidad se desarrollaron con total independencia de aquellos intereses posicionándose en otros ámbitos y, en cuanto a Refugio, no podrían menos que considerar su producción con incisiva indiferencia o desdén.

**Resumen:** En el marco de la crisis política y social de los años '30, dos agrupaciones de artistas rosarinos se enfrentan ideológicamente, dividiendo en forma categórica el campo de la plástica. Al exhibir posiciones antagónicas frente a la función social del arte, programan diferentes estrategias de intervención en el medio en su intento de llegar a franjas más amplias de público y, particularmente, a los sectores

36. Aunque con modalidades radicalmente diferentes, poco tiempo después de la creación de la Escuela Taller, Refugio inicia sus "Cursos libres de dibujo con modelo vivo", para posteriormente crear su Academia gratuita. Estos son anunciados en "Cursos libres de dibujo con modelo vivo", en *La Capital*, Rosario, abr. 7 de 1934, p. 12. Mas tarde, en el marco de la reforma de estatutos, hacen un llamamiento buscando ampliarse con una convocatoria a los cultores de todas la artes e intelectuales en general, lo que recuerda la composición integral de la Mutualidad.

37. Esta noción hace referencia a las tensiones y pujas que se producen entre los agentes del campo artístico por ganar posiciones en el mismo, y en función de ello, la legitimidad o el "peso funcional" que se les asigna, en el marco teórico del "campo cultural" desarrollado por Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 135.

S. Rabinovich - *Refugio ante la Mutualidad*

populares. Esta confrontación toma un carácter singular al provenir ambas asociaciones de un origen en cierto modo común: poco más de un año después de la creación de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, un sector de sus miembros liderados por Antonio Berni se escinde para integrar la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Desde aquel momento, Refugio se proyectará deliberadamente frente a aquella, e intentando rebatir sus acciones, realizará un giro significativo en la propia gestión.

*Palabras clave:* Arte de Argentina - Arte de Rosario - Modernidad - Vanguardia.

**Summary:** In the frame of the political and social crisis of the '30s, two groups of artists from Rosario confront ideologically to each other, thus categorically dividing the plastics art field. By means of exhibiting antagonic positions towards the social role of arts, they plan different strategies to intervene in the environment with the intention of reaching larger public areas and, particularly of reaching the popular sectors. This confrontation takes a particular meaning because both associations come from a common origin: less than a year since the foundation of the "Agrupación de Artistas Plásticos Refugio", a part of its members, led by Antonio Berni, separates to integrate the "Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos". Since that moment, Refugio will deliberately place itself against the other group, and by trying to oppose to their actions, will make a significant turn in their own strategies.

*Key words:* Art of Argentine - Art of Rosario - Modernity - Vanguard.

